

MANIFESTACIONES PROYECTUALES

Mauricio Cabas García

El manejo de la estética tipo collages de Richard Meier

Para Meier, el proceso de diseño arquitectónico es muy parecido al proceso creativo del collage, en el sentido de la organización de los espacios y el programa de sus obras, ya que los dos son ejercicios de rapidez mental, racional y compositiva (Meier & Logan, 2010) La racionalidad en el diseño de Meier está enmarcada en el proceso de pensar y analizar todas las alternativas posibles teniendo en cuenta los sistemas de relaciones anteriormente mencionadas. La organización espacial fundamentada en los espacios de circulación mantiene un orden y una claridad constante. Tal vez uno de los puntos altos en el proceso de diseño de Meier es el uso y la forma de materializar el sentido común. Meier desarrolla un repertorio de volúmenes curvos y rectilíneos en casi todos sus proyectos, pero dejando que el proyecto mismo se repliegue por medio de rampas que generalmente es una invitación extendida y abierta a los peatones. Generalmente las obras de Richard Meier adquieren una apariencia de perfección, alejadas de su entorno, al menos desde una perspectiva externa. El cilindro se ha convertido en parte importante en las obras de Meier, y la

utilización del mismo ya sea de forma puro o con variaciones tipo cono adquirieron mucha relevancia en sus diseños, así como la combinación de composiciones asimétricas de muros curvos, lineales y mixtos. Las variaciones volumétricas que Meier ha experimentado a lo largo de su carrera le han permitido equilibrar las masas y pesos de sus edificios, llegando a crear volúmenes híbridos elaborados y no tan elaborados mezclando cubos y cilindros que contrastan con mucha gracia con su entorno, y que juegan y encajan con largos muros pantalla como sucede en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. (Rykwert, 1999) La discusión de los síntomas de la estética de las formas arquitectónicas tiene que inspeccionar si los ejemplares son densa y repleta. Por lo tanto, esta sección explora la forma de Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona según tres aspectos interrelacionados: la ejemplificación, la densidad y la plenitud semántica y sintáctica: En primer lugar, la ejemplificación: el uso de los elementos arquitectónicos básicos de la línea, el plano y la masa Meier creó una composición de las formas platónicas yuxtapuestos. En consecuencia, la forma del museo se refiere a sí mismo y ejemplifica su propia lógica. En vista de esto, el contenido de forma se internaliza dentro de sí mismo y existe independiente de cualquier otra referencia visual en el mundo. En el museo, Meier creó el tema de la abstracción mediante la manipulación de una geometría abstracta de formas blancas a fin de lograr espacial riqueza. La blancura de la forma, ejes perpendiculares en capas espaciales, enclavamientos espaciales y señales visuales que trazan la lógica de diseño, todos ellos, cambiar el enfoque de los elementos de diseño propios de la relación entre ellos. Por lo tanto, el tema de la abstracción se enfatiza y se crea también el tema de la universalidad porque el interés es superior a la estructura perceptible a la estructura profunda

implícita, es decir, los principios universales como proporciones y módulos. Meier también construyó el tema de la tensión, dramatismo controlado entre las fuerzas de oposición, en el museo. Según (Arnheim, 1974) la tensión puede ser producido en una obra del arte a través de las deformaciones de objetos y transformaciones, a través de oclusión o coincidentes elementos, a través de contrastar o dualidad, y, por último, a través de la tensión dirigida de cambios graduales en tamaño, forma o color de los elementos de diseño. En vista de esto, la tensión es creada por Meier a través de las formas libres deforme, restas y en rodajas transformaciones en ambas masas y planos, los elementos superpuestos en la fachada delantera y la dualidad de abierto / cerrado, sólido / vacío, la curva / recto y el volumen / avión. Es logrado porque las porciones compartidas de elementos aparentemente superpuestas en las capas espaciales sucesivas estimular la percepción de entender su relación espacial y establecer una profundidad espacial según las relaciones figura / fondo. Además de los temas de la abstracción, la universalidad, la tensión y fenomenal la transparencia, el tema de la "promenade architecturale", formulado por Le Corbusier como un enfoque de establecer el itinerario de un edificio, desempeña un papel importante en la estructuración de la forma del museo. Moverse en dos, ejes perpendiculares alrededor de los centros sintácticas, múltiples medios de circulaciones, jerarquía de los espacios y diferentes capas espaciales generan una serie de puntos de vista que se desarrollan, los ritmos visuales de formas y itinerario de realidades transformadoras entre dualidades. Además de estos temas, la forma del museo expresa varios motivos, como la ambigüedad, el dinamismo y la emoción. En segundo lugar, densidad: de acuerdo con la discusión anterior de los múltiples temas y motivos espaciales hacen que el contenido del

formulario de densidad semántica del museo. Posee varios significados espaciales y la arquitectura narrativa siempre enriquece mediante la obtención de diferentes impresiones y nuevas apreciaciones con cada movimiento. En el Por otro lado, la densidad sintáctica permite nuevas posibilidades en la forma arquitectónica en la que no hay predefinido lista de caracteres, pero los infinitos posibles estructurado basado en relaciones operativas. Por lo tanto, distingue el lenguaje formal arquitectónico a través de la integración de reglas de transformación que operan en un elemento genérico y comprenden un grupo de ese elemento. En vista de esto, en el museo, los retranqueos de ventanas en la fachada sólida, el patrón rectangular de montantes en la fachada acristalada, los volúmenes internos, los elementos circulares, los planos horizontales, los planos verticales y las vigas varían en tamaño, la proporción y características. Según aplicado reglas de transformación como la traducción, rotación, reflexión, estiramiento, la escala, la flexión y deformación estos elementos están animados. Por lo tanto, la forma arquitectónica del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona es densidad sintáctica como Meier construye un campo de las alternativas que se pueden asignar a una clase cumplimiento. En tercer lugar, plenitud: en la arquitectura, plenitud se produce cuando el personaje de la clase de caracteres lleva una inscripción significativa que no se puede cambiar con una alternativa (Bafna, 2005). Plenitud de formas arquitectónicas, en otras palabras, significa que los elementos de diseño y el carácter de cada elemento, que emerge de reglas de transformación definidas, no puede ser sustituido o eliminado debido a que tienen papeles exemplificational. En consecuencia, a través de la comprensión de la morfología constructiva del museo y su relación con los temas ejemplificados y motivos, la configuración formal del

museo sigue la lógica de concretar en una forma corpórea. Esta lógica está regulada por un riguroso organizativo sistema de toma de la ubicación de los elementos de diseño y la configuración general repleta, también. Como resultado, la plenitud de la forma del museo surge de los papeles ejemplificacional de los elementos de diseño y personajes que siguen una estructura profunda de las relaciones sintácticas y configuracionales. En las construcciones residenciales hechas por Meier, en las cuales no hay ningún uso del color, el sol y el cielo son los encargados de incorporar los toques de color tanto en el exterior como en el interior. Por el contrario, en las noches, el sublime manejo de la luz artificial hace que esas viviendas resplandezcan desde su interior, y se conviertan en faros en la oscuridad. Este manejo de la luz natural y de la iluminación artificial le da un toque de calidez a esta arquitectura que diera la impresión de ser algo fría. (Cabas, RICHARD MEIER:ORGANIZACIÓN RACIONAL,ESTRUCTURALISMO ESPACIAL Y LUZ, 2012) El proceso de diseño en la oficina de Richard Meier generalmente empieza con dibujos a mano alzada e ideas conceptuales orales, tipo conversaciones grupales en las cuales se establecen parámetros y lineamientos. (Cabas, LA MAQUETA: HERRAMIENTA ESENCIAL EN EL PROCESO DE DISEÑO DE RICHARD MEIER, 2017)

El arte metafórico y la arquitectura, Gehry, Hadid y Nouvel

Partiendo de la idea de que desde la perspectiva contemporánea, la modernidad ha dejado de ser novedad y se ha convertido en pasado, en objeto de crítica y estudio histórico. Este pasado, es hoy más claro, lo cual ha dado pie también a que sea

objeto de análisis, contemplando sus resultados con una madura mirada, que el tiempo ayudó a conformar. La superación de los ideales y tópicos modernos de la cual críticos y teóricos de la arquitectura han dejado entrever, se ha visto sujeta a la oposición de nuevas expresiones arquitectónicas que persisten en el uso de formas y conceptos modernos. Tal y como lo podemos ver evidenciado en un tópico contemporáneo exorcizado de la época moderna, como lo es y lo ha sido la estrecha relación entre la arquitectura y las artes reinterpretándose, rescribiéndose y afirmándose en nuestra actualidad como hecho absoluto e irrefutable. La arquitectura de la contemporaneidad como relata (Montaner, 2002) en su texto “Las formas del siglo XX”, está llena de repertorios relacionados estrechamente con las artes, las reflexiones filosóficas, los paradigmas científicos³ y con la evolución continua de la sociedad. Los arquitectos contemporáneos han recurrido a teorías científicas, filosóficas y estéticas para poder legitimar la obra arquitectónica, acordes con la concepción del tiempo en el cual vivimos y de las necesidades y aspiraciones del sujeto que experimenta. A esto se adjuntan las posibilidades de las técnicas de construcción y diseño, así como también la disposición de materiales con cualidades nunca antes vistas, que han permitido llevar al campo de lo físico los planteamientos de la arquitectura que se diseña. Esta estrecha relación por parte de la arquitectura con las diversas artes, en donde las fronteras con esta disciplina se han diluido a lo largo de este siglo, llegando a complementarse una a la otra dialogando y nutriéndose con sus experiencias, puede constatarse en el oficio de los arquitectos contemporáneos, en donde desde su posición de proyectistas de espacios siempre están conscientes de la estética, incluso han llevado a cabo sus concepciones arquitectónicas a partir de expresiones artísticas que ellos mismos han realizado..

En tales circunstancias, muchas de las estructuras asimilativas de nuestra función cognitiva se tornan inservibles, provocando así una inevitable reducción fenomenológica (Bermudez, 2013)

Tanto el artista como el arquitecto han entrado en el campo de la percepción como el medio más apropiado para poder llegar a las masas, cautivándolas y atrayéndolas a una especie de laboratorio de experimentación de emociones. Esta posición la podemos contemplar a través del trabajo arquitectónico de personajes en el oficio como lo son: Frank Gehry, Zaha Hadid y Jean Nouvel dentro de un gran panorama contemporáneo, los cuales enunciamos de la siguiente manera: La metáfora del escultor: Las exploraciones de Frank Gehry, en donde el medio por el cual crea sus edificios se funda en el modelo tridimensional, casi como si estuviese esculpiendo el futuro objeto arquitectónico, su visión de la arquitectura como una proclamación estética con un fuerte y claro discurso. En su proceso de diseño desarrolla un exhaustivo modelado del espacio físico en múltiples escalas para explorar los distintos niveles de detalle. Estos modelos no sólo exploran la funcionalidad del espacio particular y de todos los espacios en conjunto, sino que a su vez busca manipular las cualidades escultóricas utilizando en los modelos a escala los mismos materiales con los cuales se construirá el proyecto futuro. Ese proceso de creación, de gestación formal del objeto arquitectónico se apoya en procesos artísticos y estéticos en la búsqueda de nuevas formas, espacios y superficies, que puedan ofrecerle a la sociedad un medio de vivir mejor, de vivir estéticamente. La metáfora del pintor: La experiencia “Zaha Hadid”, que se nos presenta en el repertorio arquitectónico actual, con una arquitectura en contraposición con la manera en cómo hemos interactuado con los edificios en un pasado no muy lejano, de sus

extravagantes creaciones. Su arquitectura se plasma como una experiencia retándonos a transitarla, a vivirla. Nos ofrece una forma de vivir, de acercarnos y conectarnos con el mundo que nos rodea, el de ahora tecnológico, digital. Vemos como el arte es el germen que se prolonga y proyecta en estas formas únicas, inéditas de una arquitectura que ha puesto en discusión si acaso más bien no es antes que un objeto arquitectónico una obra de arte. Esta arquitecta iraquí utiliza la pintura como medio de exploración de las tres dimensiones, su pintura es su laboratorio del espacio arquitectónico que proyectará. “El espacio arquitectónico creado por Zaha Hadid se genera por medio de un proceso artístico en el cual la forma del paisaje y la geometría tienen un papel importantísimo, brindándole a la obra arquitectónica su carácter de articulador entre lo natural y lo artificial. Podríamos hablar de “urbatectura”: no se sabe el límite exacto entre la obra arquitectónica y el paisaje o el espacio público.” (Cabas, ZAHA HADID: FLUIDEZ DE MOVIMIENTO, 2013)

La metáfora del poeta: La poética construida de Jean Nouvel, en donde su proceso de gestación e incubación de la obra arquitectónica parte de una obra poética con la prosa de un arquitecto-artista, y un estudio pragmático de las corrientes filosóficas, estéticas y culturales que puedan aportar a grosso modo cualidades de un espíritu de la época en sus obras arquitectónicas. Su proceso de diseño comienza con una idea escrita, un ideal, de la cual logra concebir una estructura tangible para proyectar un espacio real. Este ilusionista contemporáneo por excelencia, juega con la desmaterialización de la forma, del objeto estableciendo una metamorfosis entre lo que es y lo que no es, entre lo real y lo irreal, “iluderando”, como dice (Baudrillard & Fombona, 1998) en su texto “La ilusión y desilusión

estéticas” ferviente amigo de este arquitecto el cual proclama... “hay que entrar en el espectro del objeto, el espectro de disuasión del objeto, el cual es justamente la forma de la ilusión, o sea, en el sentido literal, hay que iludrar, entrar en el juego, entrar en el juego del objeto”, y más tarde agrega: “es el objeto el que refracta el sujeto y sutilmente, a través de los medios, a través de la tecnología, le impone su presencia, su forma aleatoria”. Podemos evidenciar entonces como gran parte de los arquitectos de nuestro tiempo se han alimentado del arte como semilla e indiscutible arma de seducción para comunicarse con las masas, dejando huellas de expresiones artísticas en los senderos que recorren sus edificios hechos realidad. Utilizando el espacio arquitectónico como escenario y territorio de sucesos estéticos moviendo en lo más íntimo la crítica mirada del espectador. En las obras de estos arquitectos se encuentra latente una sensibilidad, que esperemos supere sus ansias de fama. La cuestión está en que la arquitectura de estos personajes entre muchos otros, en el introspectivo momento de ser experimentada, genera reacciones, odios y amores, juicios negativos o positivos. Pero lo cierto es que nos mueven, nos emocionan, alteran nuestro estado y nos llevan a un plano que va más allá de la imaginación. Posiblemente sea esa la clave; quizás es eso lo que buscan: quieren ofrecernos momentos, instantes de plenitud estética para contrarrestar la complejidad agobiante del sistema en el cual estamos sumidos actualmente; cabe la esperanza de que ésta sea su búsqueda. Esperemos entonces que estas especulaciones sean acertadas y en un futuro, decir cuánto ingenio tuvo, al proporcionarnos estos efectos. (Scardamaglia, 2009)

Herzog & de Meuron, la reducción selectiva, monocromismo y fotografía artística

La tendencia proyectual hacia la reducción selectiva, hace alusión a un gusto por la medida, o lo que es lo mismo, a un rechazo a los excesos y a la multiplicidad. Esa postura es aplicable tanto a los volúmenes como a los colores y a los materiales. Se evitan las geometrías complejas y la composición volumétrica por adición de múltiples partes, optándose por formas simples en algunos casos, discretas y sutiles; en otros casos, masivas y contundentes y estructuras constructivamente claras. Del mismo modo, los colores, independientemente del tono elegido, suelen ser lisos y uniformes, dando como resultado fachadas y volúmenes monocromáticos. Los materiales suelen igualmente emplearse individualmente, como materiales únicos o claramente predominantes en toda una fachada o en todo el exterior de un edificio. Una muestra de esa unicidad son los nombres de algunas de las primeras obras de Herzog & de Meuron. Se manifiesta con ello una clara intención reduccionista, que parece apoyarse en la idea de que la renuncia a la variedad, para decantarse por opciones únicas, otorga a dichas opciones una mayor coherencia y fuerza expresiva. La sensibilidad y originalidad en el uso de los materiales tiene bastante que ver con los anteriores. Por una parte debe hablarse de sensibilidad al emplazamiento a la hora de escoger los materiales, condicionado a lo que se explicaba anteriormente del valor natural y/o urbanístico del lugar. En relación al proyecto para el Tiergarten de Berlín (1990), por ejemplo, Jacques Herzog declara que «el proyecto radicaliza una posición arquitectónica específica próxima a la posición artística mantenida por Rémy Zaugg. Es también el caso de

muchos proyectos de Herzog & de Meuron en sus diferentes fases de desarrollo: el muelle de Tenerife, en el que se proponía perforar las losas siguiendo un patrón fotográfico; el Espacio de la Artes, en el que las fachadas reproducen las formas de una fotografía pixelada; o el pabellón de la Serpentine Gallery, en el que la planta se explica mediante la superposición digital de construcciones anteriores. (Fernandez Morales, 2014)

CONCLUSION

Los límites de la arquitectura se han diluido. Su relación recíproca y complementaria con las diferentes artes genera un diálogo. Las construcciones ya no son meros objetos. Se erigen espacios como las obras de Frank Gehry, Zaha Hadid y Jean Nouvel cargados de sensaciones, experiencias, percepciones y expresiones artísticas. La arquitectura se vuelve síntesis de concepciones estéticas que generan percepciones y sensaciones en un individuo que contempla, experimenta y discierne. El fin de la arquitectura es trascender la mera utilidad en belleza, por lo que toda la arquitectura es arte. Cuando estamos frente a una obra, sólo resta saber si "es" o no arquitectura. ¿Qué relación existe entre el arte y la arquitectura? ¿Es la arquitectura una obra de arte? ¿O, por el contrario, al estar sometida a la economía y a las leyes de la utilidad y el mercado la arquitectura ya dejó de ser un arte, si es que alguna vez lo fue? Se agolpan las preguntas y es difícil una respuesta única. Louis Kahn, en un artículo publicado en The Voice of America de 1960, dijo algo esclarecedor: "Un pintor puede pintar las ruedas de un cañón cuadradas para expresar la inutilidad de la guerra. Un escultor también puede esculpir cuadradas las mismas ruedas. Pero un arquitecto debe usar ruedas circulares. Aunque la

pintura y la escultura jueguen un papel espléndido en el campo de la arquitectura, no obedecen a la misma disciplina". Con esta afirmación categórica, Kahn habla de una especificidad propia de la arquitectura, diferente de la de la pintura o la escultura. Cada pieza, así entendida, es otra esencia del arte, y es cada vez todo lo que es, es decir todo el arte en sí. La obra de arte moderna implica una puntualidad estética, acto que acabado en sí conforma otra historia distinta del ritmo de "la progresión" histórica. La obra de arte interrumpe la linealidad como proceso o como progreso. Y como luego afirmará Heidegger, resta únicamente saber si es arte o no lo es. Viendo a la arquitectura y por qué no también a su enseñanza dentro de esta perspectiva hace rato que uno puede afirmar que la obra de arquitectura dejó de ser un fin en sí misma. Sus fines son otros y siempre están fuera de la obra. Y no importa que llamemos a estos fines con diferentes nombres, ya sea: utilidad (económica), historicidad, simple espectáculo o, como dice Venturi, "anuncio" de fines que están siempre más allá de lo específicamente arquitectónico. Sin embargo, la arquitectura significativa ha sido, a lo largo de la historia, acto de sentido. Sentido entendido como presencia "única" y como tal manifestación genuina de la cultura de un lugar. Así, la arquitectura es cultura. Así, la arquitectura siempre se sustrajo a la idea del útil (que sería lo contrario de la entelequia). Y recuerdo que Kant también definió, en su Estética, a la belleza como el concepto "sin objeto" o "lo que place sin interés". Utilidad y belleza difieren en sus fines. El útil es útil "como medio para..." y lo bello es bello "como fin". Trascender la mera utilidad en belleza es el fin de la arquitectura. Es un fin ético y también estético. La edificación que no se plantea esta disyuntiva, queda en eso, en mera edificación y no trasciende. Arte y arquitectura son una misma cosa si atendemos a su fin. En esta tensión se plantea el problema, en esta

tensión está la dificultad o la manifestación del talento y la creatividad y, parafraseando a Heidegger, sólo resta saber cada vez que nos enfrentamos a una obra, si "es" o no "es" arquitectura. Kahn lo decía de una forma más enigmática: "La arquitectura es sólo lo que se ofrece al Santuario del Arte". (Vaca Bonanato, 2007)

Podrían recogerse aquí conclusiones pormenorizadas de cada uno de los arquitectos, haciendo hincapié en sus rasgos individuales y diferenciadores, pero no es ese el objetivo de este trabajo, sino, precisamente, el de establecer relaciones entre ellos. Muy sintéticamente, podrían definirse, como características comunes en la arquitectura suiza de las últimas décadas: 1) la consideración del emplazamiento y su integración en él; 2) la tendencia proyectual hacia la reducción; 3) la sensibilidad y originalidad en el empleo de los materiales; y 4) el cuidado diseño y la correcta ejecución de los detalles constructivos. La primera de las características, la atención al lugar, se ve probablemente influida por los requerimientos del entorno, definidos a su vez por la estructura urbanística y territorial del país. Como se mencionaba en el primer capítulo, las principales ciudades helvéticas no son grandes metrópolis, sino que su importancia se debe a la expansión de su área de influencia a una red de ciudades de pequeño y mediano tamaño, bien conectadas y con una actividad económica y cultural solvente. Los arquitectos suizos son especialmente afines a la construcción de maquetas, que, más que como recursos expresivos o comunicativos, deben entenderse como ensayos, modelos previos orientados a la correcta definición de formas y sistemas constructivos. Su objetivo por ello es describir más que atraer o convencer. Las maquetas, además, suelen centrarse en describir los volúmenes exteriores más que los espacios interiores, reflejando una visión "objetual" de la arquitectura, en la que es muy importante

definir la envolvente, los cerramientos, estableciendo claros límites entre el interior y el exterior.

No obstante, se aprecia también la influencia de artistas muy alejados diametralmente opuestos, podría llegar a decirse de la postura artística mencionada, yendo a posturas mucho más poéticas. Peter Zumthor cita entre sus referencias, por ejemplo, a Edward Hopper, por la esencia atmosférica que transmiten sus escenas costumbristas. También puede intuirse la influencia de Giacometti en algunos casos, tanto en el empleo de los materiales como en la forma de dibujar. En el caso de Peter Märkli, por ejemplo, es indiscutible el papel de Hans Josephson, un escultor centrado en la representación de la figura humana, muy próximo a Giacometti en el empleo de los materiales, y con reminiscencias arcaicas su trabajo se ha comparado con formas artísticas medievales, del antiguo Egipto y de civilizaciones indígenas. (Fernandez Morales, 2014)

Es evidente que la arquitectura no parte del campo de actuación de los artistas plásticos, ni viceversa, aunque desde ambos lados existen multitud de intentos de traspasar la línea divisoria, con más o menos éxito. En nuestra opinión, cuando un artista plástico entra a indagar en el campo de la arquitectura, no hace arquitectura, estrictamente hablando, a menos que ostente la doble condición de arquitecto y artista. En el caso contrario pasa algo parecido. Pero es este trasiego el que permite relacionar los dos campos de trabajo y hacer que interactúen de una manera más eficiente, permitiendo plantear preguntas desde ambos lados de la membrana y dar soluciones viables al lado opuesto. (Fernandez Morales, 2014)

A pesar de que la belleza es una dimensión fundamental de la arquitectura, nuestra civilización racional y materialista ha logrado censurar la consideración seria de la estética más allá de lo anecdótico o personal. Para recobrar el poder y legitimidad de la belleza en la práctica, enseñanza, y experiencias arquitectónicas, debemos encontrar métodos capaces de examinar afirmaciones filosóficas o fenomenológicas de tal manera que si son demostradas como ciertas, pasen a convertirse en discernimientos concretos, generalizables y así utilizables. Este artículo presenta un esfuerzo científico en esta dirección enfocado en el rol del distanciamiento síquico, cultural, y espacial (una consideración central de todo acercamiento estético) en lo inefable arquitectónico. (Bermudez, 2013) En el futuro no muy lejano el espacio puede ser transeuclidiano y relativista, o totalmente no euclidiano. Existirá un concepto multidimensional en el cual el espacio puede estar compuesto por módulos ubicados en diferentes lugares y el espectador se puede mover a través de ellos por hipersaltos. Estamos hablando del ciberespacio. Esta etapa de la conceptualización espacial está en evolución y depende como siempre ha dependido de los avances tecnológicos (Cabas, CONCEPTUALIZACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DE LA HISTORIA, 2010) La pregunta de cómo se enseña arquitectura hoy es pertinente, ya que los límites de la actividad arquitectónica se expanden hacia campos que parecen nuevos y, al mismo tiempo, se cuestionan en aquellos que eran tradicionalmente propios (Gutiérrez et al, 2009). Por lo general, la estructuración de los planes de estudios de Arquitectura se plantea con base en formatos previamente establecidos, derivados, por una parte, de la tradición reciente de la enseñanza de la Arquitectura y determinados, por otra, por exigencias de las instituciones universitarias. (Palacio, 2015)

Referencias

- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of the creative eye*. Los Angeles: University of California Press.
- Bafna, S. (2005). Symbolic content in the emergence of the Miesian free-plan. *The Journal of Architecture*, 181-200.
- Baudrillard, J., & Fombona, J. (1998). *La ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Monte Avila.
- Bermudez, J. (2013). El Rol del distanciamiento en lo inefable arquitectónico. *Modulo Arquitectura CUC*, 11-26.
- Cabas, M. (2010). CONCEPTUALIZACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DE LA HISTORIA. *Modulo Arquitectura CUC*, 87-103.
- Cabas, M. (2012). RICHARD MEIER: ORGANIZACIÓN RACIONAL, ESTRUCTURALISMO ESPACIAL Y LUZ. *Arte & Diseño*, 5-11.
- Cabas, M. (2013). ZAHA HADID: FLUIDEZ DE MOVIMIENTO. *Arte & Diseño*, 14-20.
- Cabas, M. (2017). LA MAQUETA: HERRAMIENTA ESENCIAL EN EL PROCESO DE DISEÑO DE RICHARD MEIER. *EGA*, 248-255.
- Fernandez Morales, A. (2014). *De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo*. Barcelona: ETSAB.
- Meier, R., & Logan, R. (1 de Marzo de 2010). *www.macba.cat*. Obtenido de http://www.macba.cat/PDFs/entrevista_meier_cas.pdf
- Montaner, J. L. (2002). *Las Formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Palacio, B. (2015). LA ENSEÑANZA INTEGRAL DE LA ARQUITECTURA, DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SOSTENIBILIDAD AMBIENTAL. *Modulo Arquitectura CUC*, 35-58.
- Rykwert, J. (1999). On Form and Style. En L. Green, *Richard Meier Architect 4* (págs. 16-19). Nueva York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Scardamaglia, B. (2009). De vuelta a la metáfora. *Revista de arte y estética contemporánea*, 50-62.
- Vaca Bonanato, A. (29 de Mayo de 2007). *www.clarin.com*. Obtenido de <http://edant.clarin.com/suplementos/arquitectura/2007/05/29/a-01427637.htm>
